

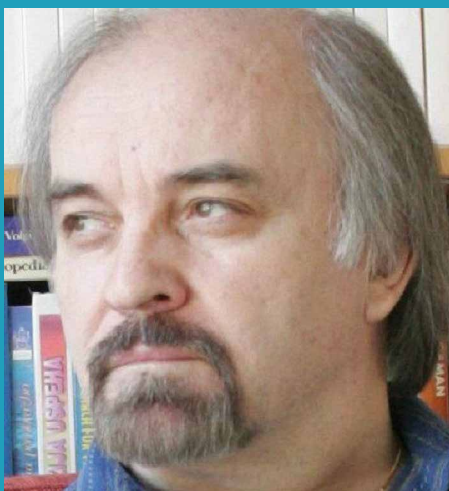
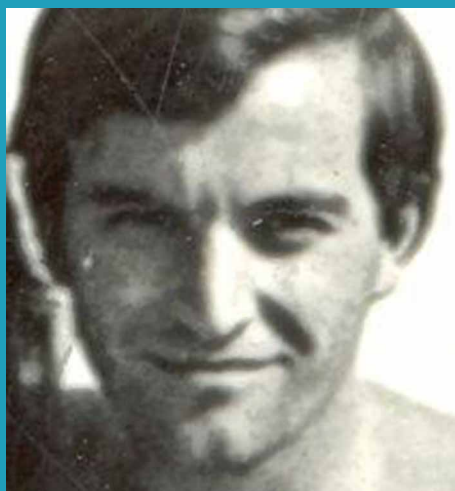


Od vaškega skednja do odrov svetovnih velemed

Evald Flisar

in njegovih 45 let pisanja
za gledališče, radio in TV





Evald Flisar (1945, Slovenija). Romanopisec, avtor kratke proze, dramatik, esejist, urednik. Študiral je primerjalno književnost v Ljubljani, angleški jezik in literaturo v Londonu in psihologijo v Avstraliji. Svetovni popotnik (prepotoval je 90 držav), voznik podzemnega vlaka v Sydneyju, urednik (med drugim) enciklopedije znanosti in tehnologije pri založbi Marshall Cavendish v Londonu, avtor kratkih zgodb in radijskih iger za BBC in ABC, predsednik Društva slovenskih pisateljev (1995–2002), od leta 1998 glavni urednik najstarejše slovenske literarne revije Sodobnost. Avtor enajstih romanov (šest nominiranih za nagrado kresnik), dveh zbirk kratke proze, treh potopisov (ki veljajo za najboljše v slovenski literaturi), dveh knjig za otroke (obeh nominiranih za nagrade) in petnajstih dram (sedem nominiranih za Grumovo nagrado, trikrat je prejel nagrado.) Prejemnik najvišje državne nagrade za literaturo (Nagrada Prešernovega sklada). Različna njegova dela, predvsem drame in kratke zgodbe, so prevedena v 32 jezikov, med njimi v angleščino, nemščino, ruščino, češčino, slovaščino, grščino, španščino, italijanščino, turščino, arabščino, bengalščino, hindi, japonsščino, malajščino, indonezijsščino, kitajščino, nepalščino itd. Flisarjeve drame redno uprizarjajo poklicna gledališča na vseh koncih sveta – samo v sezoni 2011–12 je doživel 14 uprizoritev (na Japonskem, v Avstriji, Egiptu, Indiji, Indoneziji, na Tajvanu, v Nepal, Belorusiji, Bolgariji, Bosni in Hercegovini). Udeležil se je več kot 40 literarnih nastopov in festivalov na vseh celinah. Dvajset let je živel na tujem (tri leta v Avstraliji, 17 let v Londonu.) Od leta 1990 živi pretežno v Sloveniji.

Na 43. Tednu slovenske drame (rezervacije vstopnic 04 20 10 200) gostujejo naslednja tuja gledališča z izvedbami Flisarjevih dram:

Belorusko narodno gledališče

Yakub Kolas, Vitebsk

Kaj pa Leonardo? v beloruščini

Premiera december 2012

Slovenski nadnapisi



Gessyoku Kagekidan Theatre

Tokio, Japonska – *Tristan in Izolda*:

Igra o ljubezni in smrti v japonščini

Premiera december 2012

Slovenski nadnapisi

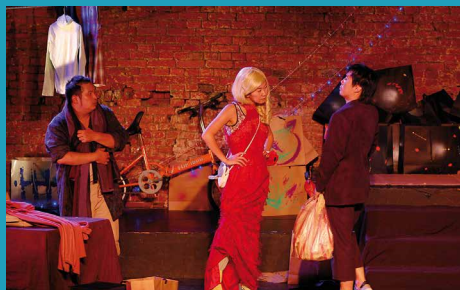


Wan Hua Theatre, Tajpej,

Tajvan – *Enajsti planet* v kitajščini

Premiera oktober 2012

Slovenski nadnapisi



**Ganakrishti Theatre Company,
Kolkata, Indija**

Šakuntala 2012 v bengalščini

Premiera december 2012

Slovenski nadnapisi





Po indonezijski premiere drame Kaj pa Leonardo?, Teater Koma, Taman Ismail Marzuki, Džakarta, 2008



Na premieri drame Antigona zdaj, Ganakrishti Theatre Company, Academy of Fine Arts, Kolkata, Indija, 2011



Kostanjeva krona, Slovensko narodno gledališče Maribor, 1970



Kostanjeva krona, Slovensko narodno gledališče Maribor, 1970

Evald Flisar je napisal svojo prvo dramo, ko je bil star trinajst let. Z nekaj prijatelji jo je v lastni režiji odigral pred peščico gledalcev v sosedovem skednju v Gerlincih, prekmurski vasi, v kateri se je rodil. Leto pozneje je šolska dramska skupina uprizorila njegovo drugo igro v dvorani gasilskega doma v sosednji Cankovi, kamor je hodil v šolo. Njegovo prvo resno delo za gledališki oder je bila *Kostanjeva krona*, ki jo je napisal leta 1970 v Londonu, leto pozneje pa jo je uprizorilo Slovensko narodno gledališče v Mariboru. Naslednjih dvajset let (ki jih je preživel v Sydneyju in – kadar ni potoval po svetu – Londonu) je pisal samo radijske igre, potopise in prozo. K pisanju za oder se je vrnil leta 1989 z *Nimfo umre*, ki jo je prav tako uprizorilo Slovensko narodno gledališče v Mariboru. Tri leta pozneje je dosegel odmeven uspeh z dramama *Kaj pa Leonardo?* (Mestno gledališče ljubljansko; Grumova nagrada, nagrada Prešernovega sklada) in *Jutri bo lepše* (Slovensko komorno gledališče; nagrada Prešernovega sklada). Za MGL je potem napisal še *Strica iz Amerike*, *Iztrohnjeno srce* in *Sončne pege*, za Slovensko komorno gledališče *Tristana in Izoldo: igro o ljubezni in smrti*, *Poslednjo nedolžnost*, *Enajsti planet* in *Vzemi me v roke*, za Prešernovo gledališče Kranj pa *Noro Noro* in *Akvarij*. Edini njegovi drami, ki doslej še nista bili uprizorjeni v Sloveniji, sta *Antigona zdaj in Šakuntala*; prva je bila uprizorjena v Avstriji, Indiji in Indoneziji, druga v Indiji. Na tujem so ga začeli igrati že kmalu po uspehu drame *Kaj pa Leonardo?*, resnični preboj na svetovne odre pa se je zgodil po izidu sedmih njegovih dram pri ameriški založbi Texture Press (*Collected Plays*, Vol. 1). Pri isti založbi je pravkar izšlo šest naslednjih dram (*Collected Plays*, Vol. 2).



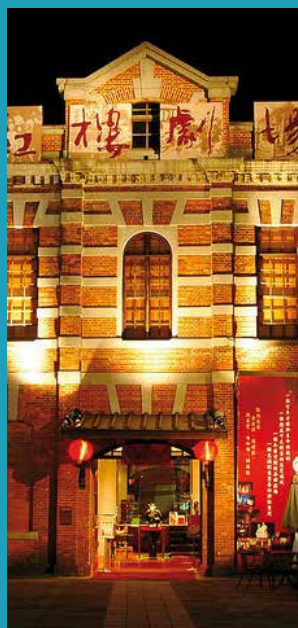
Kaj pa Leonardo?, Teater Koma, Džakarta: avtor z gledališko ekipo



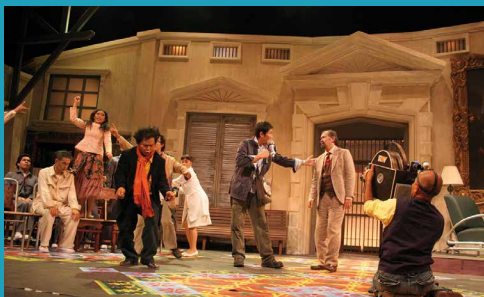
Mestno gledališče, Reykjavik



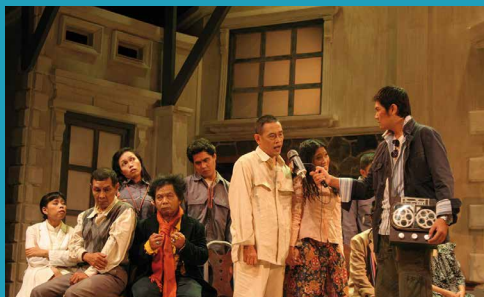
Belorusko narodno gledališče, Vitebsk



Red House Theatre, Taipej



Kaj pa Leonardo?, Teater Koma, Džakarta, 2008



Kaj pa Leonardo?, Teater Koma, Džakarta, 2008

Flisarjeve drame so bile prevedene v skoraj vse svetovne jezike: v angleščino 14 dram (*Kostanjeva krona, Jutri bo lepše, Tristan in Izolda: igra o ljubezni in smrti, Kaj pa Leonardo?, Nimfa umre, Stric iz Amerike, Enajsti planet, Nora Nora, Antigona zdaj, Sončne pege, Poslednja nedolžnost, Akvarij, Vzemi me v roke, Šakuntala*), v nemščino 7 (*Jutri bo lepše, Enajsti planet, Nora Nora, Stric iz Amerike, Antigona zdaj, Vzemi me v roke, Kaj pa Leonardo?*), v španščino 3 (*Kaj pa Leonardo?, Nora Nora, Antigona zdaj*), v italijanščino 3 (*Jutri bo lepše, Kaj pa Leonardo?, Nora Nora*), v srbsščino oz. hrvaščino 3 (*Kaj pa Leonardo?, Jutri bo lepše, Nora Nora*), v češčino 2 (*Nora Nora, Kaj pa Leonardo?*), v arabščino 5 (*Jutri bo lepše, Enajsti planet, Nora Nora, Vzemi me v roke, Antigona zdaj*), v japonščino 3 (*Kaj pa Leonardo?, Nora Nora, Nimfa umre*), v kitajščino 2 (*Enajsti planet, Kaj pa Leonardo?*), v indonezijščino 4 (*Kaj pa Leonardo?, Antigona zdaj, Nora Nora, Vzemi me v roke*), v bengalščino 4 (*Kaj pa Leonardo?, Nora Nora, Antigona zdaj, Šakuntala*), po dve ali ena pa še v grščino, ruščino, beloruščino, slovaščino, islandščino in bolgarščino. Če prištejemo radijske igre, ki jih je napisal za ABC (Australian Broadcasting Commission) in londonski BBC, so njegova odrska in radijska dramska dela bila prevedena v 32 jezikov. To pomeni, da so njegove drame dostopne tako rekoč polovici prebivalcev planeta.



Kaj pa Leonardo?, Gessyoku Kagekidan, Tokio, 2009



Kaj pa Leonardo?, Gessyoku Kagekidan, Tokio, 2009

Gledališče z malo začetnico in velike teme na začetku novega tisočletja

V gledališču že od nekdanj nagonsko težim k intimnosti, k zmanjšanju razdalje med igralcem in gledalcem, celo k ustvarjanju občutka, da sta vpletena v skupno zaroto: v tihi dogovor o rušenju iluzije, da je izmišljeni svet manj resničen od stvarnosti. Zato ne maram gledaliških dvoran, v katerih se ta razdalja poveča; ne maram odrov, na katerih igralci postanejo figure na šahovnici režiserjevega koncepta. Skladno s tem pojmem tudi gledališko dogajanje: ne kot prihajanje in odhajanje, kot zunanjo akcijo, kat mizanscensko živahnost (ta se mi hitro zazdi sama sebi namen), ampak kot majhne in velike premike v medsebojnih odnosih dramskih likov, kot zaporedje miselnih in čustvenih vzgibov, ki ustvarjajo napetost (gledljivost) z majhnimi, čeprav opaznimi izraznimi sredstvi: morda s pogledom, s kretnjo roke, celo s tišino. Sovražim teatralnost, ki se pogosto vrine med gledalca in dramsko dogajanje kot neprebojna pregraja (razen v primerih, ko je lik teatralen po svojem značaju). Odrski efekti, pa naj so tehnično še tako domiselni in popolni, me skoraj vedno pustijo hladnega; ob njih uživam v cirkusu, veliko manj v gledališču, kjer se mi zdijo prešibka kompenzacija za resnično dramatičnost.

Kot dramatika me neskončno bolj kot ideje pritegujejo človeške usode, predvsem usode ljudi, ki so žrtve svojih lastnih zablod, svojih majhnih človeških (obče človeških?) šibkosti, predvsem pa trmastega, nezavednega, lahko pa tudi odkrito ambicioznega hrepenenja po tem, da bi živeli drugače, bili kdo drug, kaj drugega,



Antigona zdaj, Theater im Keller, Graz, 2011



Antigona zdaj, Theater im Keller, Graz, 2011



Igra o ljubezni in smrti, SKG, Ljubljana, 1994



Igra o ljubezni in smrti, Gessyoku Kageidan, Tokio, 2012

v kakšnem drugem svetu, kjer bi vprašanja imela odgovore in bi smisel življenja bil definiran in nedvoumen. Po 14 dramah mi je jasno, da se najbolj najdem v univerzalnih temah, ki se gibljejo po negotovem robu med teleološko zmedo postmodernega človeka in (iz strahu pred kaosom skovano) gotovostjo, ki strah samo še pogloblja ter s paradiranjem lažne moči ustvarja pogoje za to, da smo na koncu vsi poraženi, vsak na svoj način. Nasploh doživljam ta svet kot prečudovit in hkrati grotesken prostor, v katerega smo pahnjeni brez našega privoljenja in potem na enak način odslovljeni, ne da bi pustili za sabo kaj več kot obilje napačnih vprašanj in preobilje še bolj napačnih odgovorov. Mislim, da ima resno gledališče na začetku novega tisočletja eno samo veliko temo: usodo Boga oropanega subjekta, prepuščenega lastni iznajdljivosti. To je tema, ki se ji posvečam v vseh svojih dramah (morda najmanj očitno v tistih, ki sem jih postavil v lokalne družbeno-zgodovinske okvire).

Zakaj podnaslavljam svoje tekste kot tragikomedije? Zanimivo je, da nekateri kritiki navajajo ta izraz v narekovajih; morda zato, ker domnevajo, da je tragikomedija seštevek tragičnega in komičnega. To seveda še zdaleč ni. Unamuno govori o tragičnem občutju življenja; jaz ga doživljam kot (smem tako reči?) postabsurdno polje možnosti v mejah absolutne brezizhodnosti, kjer se človek, ki noče znoreti, lahko oprijema le sproti ustvarjenih plodov domišljije, edine rešilne vrvi, ki nam jo je Bog vrgel v močvirje nesmisla, v katerem bi sicer utonili. Toda človek – kot lastnik domišljije, ki obvladuje njega – je komično bitje: ponosno koraka proti vislicam, ki si jih je sam postavil (čeprav se tega po navadi zave šele v trenutku, ko zabinglja). Tragikomičnost je občutek, ki ga ustvarja zavest o tem, da smo vsi na poti, čeprav nikamor ne moremo.

Mnenja o Flisarjevi dramatiki

(odlomki iz kritik, razprav in spremnih besed)

Evald Flisar sodi med najvidnejše predstavnike sodobne slovenske dramatike, verjetno pa je tudi najplodnejši dramski pisec devetdesetih let. Njegove drame so prekrile prizorišče nekdanje, posebno ob koncu osemdesetih let aktualne družbenokritične dramatike in vanj vnesle elemente novega intimizma. S svojimi – danes že povsem razpoznavnimi – dramaturško poetološkimi specifikami je vpeljal v sodobno slovensko dramaturgijo nove teme, socialna okolja sodobnega intelektualno meščanskega sveta in za naše razmere neobičajno psihološko karakterizacijo likov. Zgradil je nov tip konverzacijskega gledališča; je eden redkih slovenskih piscev, ki zares obvladajo dialog, znajo biti salonsko duhoviti in do dramske substance ohranjajo nevtralno distanco.

...

Drame Evalda Flisarja predstavljajo posebno doživetje. Ob njih se namreč vedno soočamo z zaključenimi pesniškimi univerzumi, ki pa so zelo natančne slike (sociološke in psihološke) stvarnosti. V svojih dramskih ubeseditvah nastopa Flisar kot večš antropolog, predvsem pa je brezkompromisen razkrinkovalec magije uma zahodnoevropskega človeka. Njegove drame imajo klasično, ibsenovsko strukturo, vendar to samo na prvi pogled. Vsebina dram je pravzaprav zgrajena iz relativističnokvantnih osnov, po principih gestaltspihologije, ali če hočete, po zenovski paralogiki. Oziroma: prostor igre je sestavljen iz elementov evklidovske geometrije, čas in z njim obči in posamični tok zavesti junakov pa tvori einsteinovski časovnoprostorski kontinuum. Fizičnorealistično okolje dobi skozi dramsko dejanje značilnosti univerzalnega prostora, ki je obča družbenozgodovinska in psihološkofilozofska metafora.

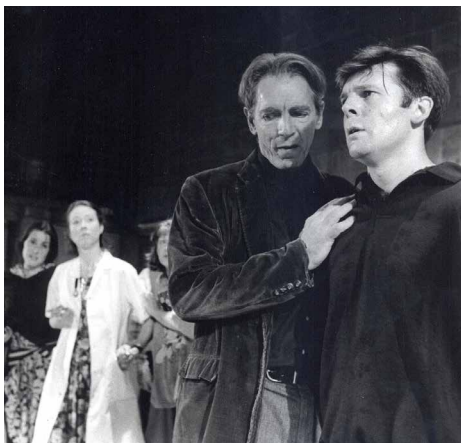
Vili Ravnjak, odlomka iz predgovorov za drami Jutri bo lepše in Tristan in Izolda



Jutri bo lepše, Barons Court Theatre, London, 1994



Jutri bo lepše, Barons Court Theatre, London, 1994



Kaj pa Leonardo?, Sadlers Wells Theatre, London, 1995



Kaj pa Leonardo?, Sadlers Wells Theatre, London, 1995

V večini Flisarjevih dramskih besedil dramsko dogajanje temelji na jezikovno izbrušeni konverzaciji in ne na zunanjih efekti. Avtor suvereno obvladuje in izvirno, inovativno izbira in kombinira različna jezikovna sredstva, napolnjuje pomensko prazne frazeme z novo vsebino, ustvarja duhovite, mojstrsko zaostrene besedne igre, z veliko pozornostjo oblikuje posamezne replike in jih komponira v dialoge, skratka: sporočilnost Flisarjevih besedil je v besedah, ne v dejanjih (oz. zunanjem dogajanju). V času hiperprodukcije najrazličnejših konceptualnih oblik gledališča, ki se večinoma ukvarjajo s spektakelsko funkcijo, pisano na kožo internetno in mobijevsko vzgojeni publiki, se Flisarjeva konverzacijska dramska forma, ki je ne zanimajo vizualno odrski učinki, ustvarjeni tudi z najsodobnejšo tehnologijo, na videz zdi preživeta, za sodobnega sprejemnika manj zanimiva. Vendar samo na videz, saj Flisarjev verbalni artizem zlahka pogreša ostala gledališka izrazila. Avtor namreč z izrazitim jezikovnim instinktom, ki mu narekuje dinamičen, gibek, duhovit, pogosto v cinizem, sarkazem in ironijo zaostren dialog, oživilja (pozabljeno) moč besede, ki se izkazuje predvsem v bogati večpomenski sporočilnosti. Nekateri najbolj duhoviti in iznajdljivi jezikovni zasuki se po učinku (oz. stopnji presenečenja) prav lahko kosajo z najbolj presenetljivimi vizualnimi odrskimi efekti. Morda so celo učinkovitejši, saj s humorjem zapeljejo bralca/gledalca v smeh (površinsko doživetje), ki pa kmalu izzveni v globino bralčevega/gledalčevega doživljanja, kjer se spremeni v svoje nasprotje. Prav v tej verbalni strategiji, ki temelji na dvojnosti smeha in joka, komike in resnosti (tragike), je čar Flisarjevega jezikovnega (dramskega) sloga. V tragikomični pisateljski perspektivi pa je mogoče prepoznati tudi univerzalno življenjsko perspektivo sodobnega človeka.

dr. Katarina Podbevšek, odlomek iz spremne besede k drami Akvarij

Seveda se ob *Enajstem planetu*, ki je za razumevanje Flisarjevih tekstov videti zelo pomemben, odpira še veliko vprašanj – a v tem okviru bi se dalo povzeti, da jih tudi spravlja v nekakšno skupno, perečo resničnost. Ta predstavlja človekove svetove v krizi, slepe ulice današnjosti, ki pa jih Flisar nemara bolj kot kateri izmed njegovih slovenskih sodobnikov riše s pomočjo preteklih modelov kulture: mitov ali literarnih simbolov. Ali morda natančneje: opisuje jih s citati iz literature. Torej se zdi, da so enako kot iz sedanje zgneteni tudi iz pretekle snovi, ki je v svoji koncizni umetniški figuraciji izredno zgovorna in daje nekaterim likom svojstvene profile. Rembrandt in Jesenin (v *Jutri bo lepše*) nista samo dozdevna “pokrajinska sodnika” v pozabljeni arktični osami, ampak tudi človeka, ki naj izpričujeta današnjo resnično situacijo umetništva, ki je v sebi sprto in protislovno, a nič romantično, toda kljub temu dragoceno ter vredno obstoja in zagovora. Tristan in Izolda sta že “vnaprej” opredeljena po svojem nekdanjem literarnem rojstvu in njuna zgodba se ne more izničiti v nobeni zagati te civilizacije – lahko doživi usodne poškodbe, toda njuno razmerje se vzpostavlja vedno znova, četudi s krhko medsebojno privlačnostjo, ki je daleč od prvinske strasti, a očitno v lepoti, ki jo nudijo poznejše, inteligibilnejše človeške zmožnosti, ki jih v tem primeru ponazarja umetnost. V igri o norcih (*Kaj pa Leonardo?*), ki so tudi v slovenski literarni pisavi že nekajkrat “gostovali” kot model za tematizacijo, se kulturni prazgledi za nekatere like javljajo iz psihologije (Jung, njegovo pojmovanje podzavesti) in šele poznavanje teh osvetljuje polne podobe nastopajočih. Vsekakor pa gre v končni posledici tudi tu za umetnost, če si pod tem pojmom predstavljamo ustvarjanje še neobstoječega; te vrste je “kreacija” monstrozna “Adama nove generacije”, ki pa je potlej sposoben uničiti njo samo. Iz sfere kulture v širšem smislu so ljudje iz *Enajstega planeta*, čeprav v zelo sekularizirani podobi – z imeni segajo do biblijskih korenin, s čustvi do newageevskih, transcendentnih izrastkov nadstvarne resničnosti. Šele ko jih bralec dojame v tem položaju, lahko bolje razume sodobno življenje, ki ga živijo. To navajam kot opozorilo, kako je življenje v Flisarjevih tekstih izoblikovano ne samo z zdajšnjo materijo, ampak tudi s snovjo kulture, ki soobstaja z njo kot njena enakovredna sestavina. Z drugimi besedami, Flisar svoje igre oblikuje iz obojega: žive sodobne stvarnosti in kulturnega izročila, pri čemer se slednje kaže bodisi v imenih, pralikh ali citiranih literarnih prizorih. S tem povečuje estetskost ustvarjenih slik v širšem prostoru, dodaja pa jim tudi pomene, ki jih liki “grobe” stvarnosti sami po sebi nimajo ... Kakšen je torej tako sestavljen model sveta, ki je seveda današnji? Verjetno ni naključje, da se o tem nekako sprašujeta Mark in Tristan (v *Tristan in Izolda: Igra o ljubezni in smrti*): sta najbolj “dvosnovna”, junaka kulture in sedanje civilizacije. Njuna odgovora sta precizna, a zdi se, da šele oba skupaj predstavljata veljavno definicijo: da je ta svet dvojen, “krvav” (Mark), a tudi “čudovit”, vendar “tragičen” (Tristan). Tako ga dojemajo nekateri



Šakuntala, Ganakrishti Theatre, Kolkata, 2012



Jutri bo lepše, Srbsko narodno pozorište, Niš, 2002

v drugih tekstih in tak je verjetno najbližji naši izkušnji. V podrobnejši analizi bi se razkrile tančine tako njegove krvave grozljivosti kot lepote, njegove moralne izpraznjenosti kot tudi očarljivosti človekovih stvaritev ter tragičnosti njegove usode. Pri tem pa je videti, kot da je bolj kot drugo poudarjeno prvo, se pravi njegove stiske, slepe ulice oziroma nevarnosti ... Zanimivo bi bilo, nadalje, (po)iskati v teh tekstih tisto osrednje mesto, okoli katerega krožijo poglavitne eksistencialije in vrednote likov, z drugimi besedami, tisto izvorno mesto, iz katerega izvira in se razrašča "drevo življenja". Zdi se, da je to umetnost – a umetnost v širšem smislu, se pravi ustvarjanje kot tako. V ta prostor so bodisi nameščeni ali se vanj stekajo ter v njem srečujejo menda vsi važnejši liki, čeprav v različnih poklicih in dejavnostih. Kljub svojim sporadičnim napakam, odbojnim lastnostim in podobno so "človeški" in zaslužijo naš angažma, se pravi simpatijo. Ne odštekani umetniki, ne norci, ne klošarji nazadnje ne zbujajo velikih pomislov ali totalne zavrnitve; s svojo težnjo po svobodi, medsebojni bližini in ljubezni so pretresljivi, še posebej, ker se vedno znova izkaže, da so tisti navadni ljudje, ki se od večine, ki so njim podobni, razlikujejo le po tem, da ne omahujejo priznati, kar je njihova vrednota: domišljija, sanje, svoboda, veselje, včasih Bog ... In tudi ne skrivajo, da je treba ljubiti majhne stvari in majhne, nesrečne ljudi – kajti potem je "cilj tam, kjer si", kot je rečeno v *Enajstem planetu*. A to ni vse "sporočilo" teh iger. Morda je le prva velike slikanice, ki jo pred nami razlistava dramski avtor. Ta pa ne prinaša samo pomirjajočega sna, ampak tudi nemir in strahove ... Sicer pa so pričujoče igre, modeli realnih situacij, izzivalne in intrigantne; to potrjuje okoliščina, da sodijo med tiste slovenske tekste, ki jih na tujem največ uprizarjajo ali želijo uprizoriti ...

Jože Horvat, Sodobnost, 2003

Za vse novejšje Flisarjeve drame je značilna poteza humorja, ironije, ki je zelo kultivirana, dozirana. Gre za odličen, duhovit humor; vendar ni bistvo v njem. S humorjem Flisar sleherno situacijo olajša; naredi jo življivo, čeprav se konča s smrtjo/smrtmi. To olajšanje, ki ga dosega na več načinov, je pa zanj osrednje, sporoča, da smrt ni usodna, odločilna, določujoča kategorija. Tudi za predliberalno družbo ni bila oz. je bila nenehoma ukinljiva v življenju; na ravni večnega spovračanja se je vsaka smrt obnovila v rojstvu, pač po obredni logiki–zakonu Pomladnega kralja ali same Narave, menjave Pomladi ... Mogoča pa je tudi druga različica. To zastopa Flisarjeva dramatika. Sloni na spoznanju, da človek v tem svetu nima nobene večje moči, sploh pa ne moči spreminjanja sveta, uravnavanja zunanje usode. Njegova moč je le v tem, da se razumno prilagodi realiteti sveta, ki je od njegove volje neodvisna ... Flisar izhaja iz spoznanja, da ta svet kot tak, kot zunanji, ni spremenljiv. V postmoderni je nastal kot hiperkompleksen sistem odnosov, vlog, funkcij, opravil, pravil, deloma zapisanih, predvsem pa živetih, tj. navad. Postmoderna je sofisticiran sistem, ki terja od udeležencev, da se ga zavedajo: da se zavedajo njegove arbitranosti, dogovornosti. Je neodvisen od volje posameznika in skupine; a je obenem, to je njegov temeljni paradoks, od teh dveh dejavnikov odvisen, kajti če ne pristajata nanj, se razkroji, se še hitreje vrne v kaos, kot bi se – se bo – sicer ... Kar tematiziram, je za slovensko dramatiko novo. V tem pomenu je Flisar izviren dramatik. Tržišče zanj ni le sredstvo uspeha, ampak je zanj pristen svet. Zanj se je dločil, ker je prišel do radikalnosti dileme: ali praznina niča, ki vodi v samomor, ali rearhaizacija sakralistov. Ni se odločil za odrešenjsko krščanstvo. Vendar je svet, za katerega se je odločil in ki ga v *Jutri bo lepše* duhovito, prepričljivo, dramaturško spretno, inovativno podaja, realen svet današnjega slovenstva.

dr. Taras Kermauner, odlomek iz spremne besede za dramo Jutri bo lepše



Šakuntala, Ganakrishti Theatre, Kolkata, 2012



Kaj pa Leonardo?, Sadlers Wells Theatre, London, 1995

Že omenjena *Kostanjeva krona*, pa *Jutri bo lepše*, *Kaj pa Leonardo?*, *Nimfa umre*, *Stric iz Amerike*, *Enajsti planet* in *Nora Nora* so zgovorni primeri značilne – nemara že lahko tako rečemo – “flisarjevske” dramaturgije, v kateri je avtor natančno izostril nekaj temeljnih in prepoznavnih pogledov oziroma dramaturških pijemov, na katere so ob uprizoritvah opozarjali, denimo, njihovi dramaturgi, po premierah (večinoma naklonjeni) kritiki, nenehno pa se jih zaveda tudi sam avtor. Najprej je tu posameznik v konfliktu s seboj, nezgrešljivi so Flisarjevi ženski liki, v njegovih dramah se igra takorekoč “podvoji” v igro v igri, svoje mesto v slovenski dramatikini pa je našel tudi težko posnemljivi (saj deloma izvira iz avtorjevih karakternih značilnosti ...) flisarjevski (intelektualni) humor (ali duhovitost) oziroma njegova izpeljava v dosledno izrisani in izvirni varianti tragikomedije kot “mešanega” dramskega žanra, v katerem se tragično in komično dopolnjujeta.

dr. Blaž Lukan, Duhovito dopolnjevanje tragičnega in komičnega, Delo, 2006



Kaj pa Leonardo?, Gessyoku Kageidan, Tokio, 2009



Kaj pa Leonardo?, Theater im Keller, Graz, 2012

Jutri bo lepše

Flisarjev tekst je, preprosto rečeno, sijajna komedija. Avtorju je s polifonijo štirih govoric, ki so hkrati blodnjak in odrešitev sveta, uspelo zgraditi hudo smešno dramo naše moderne usode ...

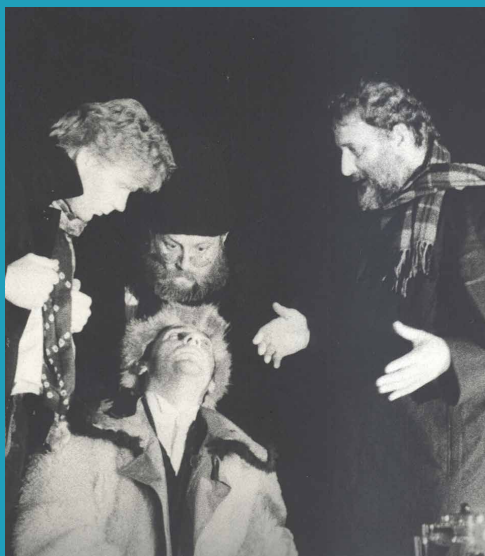
Milan Dekleva, Dnevnik, 1992

Sporočilnost te metafore, tega resigniranega obračuna s svetom, ni primarnost, ki bi dialog in zgodba igre iz nje šele nastajala, oziroma tako sploh ne deluje. Liki in odnosi, govor in potek dogajanja so namreč tako pristni in prvinski, da gledalca prevzamejo. Niso metaforine marionete, temveč samostojne figure, ki izžarevajo toliko pomena, da se iz njih in nad njih metafora šele rodi in dvigne ...

Lojze Smasek, Večer, 1992

Avtor v lahkotnem in duhovitem realističnem dialogu med protagonisti prikazuje časovno in prostorsko univerzalno dogajanje in upodablja svet brez Boga, v katerem se spopadata dva življenjska koncepta. Imenitno mu uspeva voditi dogajanje na robu med realizmom in fantastiko, med resničnostjo in sanjami, med dramo sodobnega človeka, ki ne prenese božje odsotnosti, in večno komedijo, domala burko vsakršne smrtnikove prilagodljivosti. Poleg temeljnih vprašanj evropske civilizacije odpira na svojevrsten način tudi vprašanja umetnosti, njenega nastajanja in kritičnega sprejemanja ...

Slavko Pezdir, Delo, 1992



Jutri bo lepše, SKG, Ljubljana, 1991



Jutri bo lepše, Theater im Keller, Graz, 1999

Zakaj sem se odločila režirati Flisarjevo dramo *Jutri bo lepše* za Barons Court Theatre v Londonu? Ker me je navdušila že ob prvem branju. Všeč mi je bil humor, pa tudi zgodba in liki. Še bolj pa dejstvo, da drama ne ponuja enostavnih rešitev za življenjske dileme, ampak postavlja vprašanja ter vzpodbuja gledalce, da poiščejo svoje odgovore. V mnogih pogledih je *Jutri bo lepše* za režiserja drama, o kakršni sanja – ima jasno definirano vsebino, hkrati pa mu daje svobodo, da raziskuje. Njen izziv je intelektualen in hkrati emocionalen, in to je bila za vse vpletene največja stimulacija.

Sladjana Vujovic, režiserka londonske predstave, Sodobnost, 2002

Osupljiv primerek metaforičnega teatra, v katerem je vodilni slovenski dramatik Evald Flisar ustvaril odrski svet odštekanih likov ... ki jim je dovoljeno loviti ravnotežje na tankem robu med redom, ki sloni na nasilju, in potencialno norostjo osvoboditve ...

Roger Foss, What's On, London, 1993

Nemška praizvedba igre slovenskega avtorja Evalda Flisarja briljantno in poetično prikazuje arktično nižino medsebojnih človeških odnosov naše tako slavne, banalne in hitro živeče družbe. Gledališki čudež!

Gisela Bartens, Kleine Zeitung, 1999

Mojstrovina detektivske prefinjenosti, ki ji tik za petami sledi režiser Reinhold Ulrych. Dolg aplavz.

Eveline Koberg, Neue Zeit, 1999

Ognjevita uprizoritev sijajno globokoumne drame Evalda Flisarja, ki sledi tako tradiciji slovenske literature kot tudi anglosaške komedije, kar je poglavitni čar tega dela ...

Bernd Schmid, Kronen Zeitung, 1999



Kaj pa Leonardo?, Reykjavik City Theatre, Islandija, 1995



Kaj pa Leonardo?, Reykjavik City Theatre, Islandija, 1995

Kaj pa Leonardo?

Močan in dolgotrajen aplavz premierskega občinstva v Mestnem gledališču ljubljanskem je nocoj izrazil priznanje avtorju nove slovenske drame Evaldu Flisarju in ustvarjalcem praižvedbe z režiserjem Dušanom Mlakarjem na čelu. Tragikomedija *Kaj pa Leonardo?* je brez dvoma pritegnila pozornost s pregledno in razgibano zgodbo, plastično karakterizacijo dramskih likov, z duhovitim dialogom, aktualno problematiko in več kot solidno odrsko izvedbo ... V dramatičnem zaključku nam avtor razkrije vso svojo skepso samovšečne znanosti, nasilne politike in nemočne umetnosti ter pušča rešilni žarek le v zaupanju v primarno ljubezensko čustvo ter popolno spoštovanje slehernikove drugačnosti in posebnosti v svetu.

Slavko Pezdir, Delo, 1992

Dokazovati in uveljavljati svoj prav in svojo voljo na drugih in na račun drugih je lahko dramsko še posebej uspešno uporaben motiv, če se konflikt zapleta in razpleta med zdravniki, a na telesih, duhu ali truplih njihovih pacientov ... Obe manipulaciji, ena iz vdanosti in strahu v nemoči, druga iz volje po moči, se znajdetata v preizkušnji s tretjo, ki jo izzovejo bolniki kot komedijanti. To je spopad z literaturo, s "terapevtom" Shakespearjem, kar je Flisar duhovito in dramatično postavil kot vprašljivost in nevarnost umetnosti, če ta s področja svoje estetske katarzičnosti zablodi v nepredvidljive, točnejše, če izziva neobvladljive, temačne, nezavedne mitološke plasti in njihove strasti in sile, skrite v arhetipskih situacijah, ki jih je estetsko oblikovala ...

Veno Taufer, Delo, 1992

Evald Flisar je s svojo tragikomedijo *Kaj pa Leonardo?* nedvomno napisal eno najboljših slovenskih gledaliških del zadnjih let ... Dušan Mlakar je režiral ta skorajda zgleden dramski komad izredno subtilno. Ne boste verjeli, ampak zares se tokrat spopadata dve gledanji na narobe in prav, gre, skratka, za pravi dramski konflikt, izbojevan (seveda ne samo) z besedami. Za tisto torej, kar smo nekoč razumeli pod pojmom "dramska umetnost" ...

Rapa Šuklje, Dnevnik, 1992



Kaj pa Leonardo?, Mestno gledališče ljubljansko, 1992



Kaj pa Leonardo?, Belorusko narodno gledališče, Vitebsk, 2012

To imenitno zgrajeno dramsko besedilo (lepo tekoče, dialoško sočno, dognano humorno, z grenkim nadihom) je Dušan Mlakar zrežiral izjemno subtilno, s posluhom za odtenke, upodablajoč tragičnost situacije z nizanjem izvirnih, raznolikih neburkaških komičnosti, ki v določenih kriznih trenutkih zamrznejo v tragičnost spoznanja o bistvenem ... *Kaj pa Leonardo?* je torej za občinstvo večplasten užitek – posrečen, dobro organiziran, zabaven in k razmišljanju vabeč tekst je doživel nadvse uspešno uprizoritev, ki so jo omogočili predvsem režija s pravim posluhom za odrsko postavitve tega besedila in veliko število zelo posrečenih vlog ...

Lojze Smasek, Večer, 1992

Mestno gledališče ljubljansko je sinoči krstilo slovensko noviteto, tragikomedijo Evalda Flisarja *Kaj pa Leonardo?*, s katero se avtor zapisuje v sam vrh sodobne slovenske dramatike. Očitno je namreč, da njegov "človek brez zgodbe" odpira temeljna eksistenčna vprašanja sodobnega slehernika. Premišljena in konsekventna postavitve je delo režiserja Dušana Mlakarja, njegova 70. režija ... Ko nam Evald Flisar v okolju nevrološke klinike, slonokoščenega stolpa, razgrinja svoja vprašanja, je njegovo stališče – dano v premislek gledalcu – nedvoumno: človek je pravica lastne zgodbe. Flisarjeva igra seveda noče biti filozofski traktat – je docela dramsko, gledališko dejanje, panoptikum človeških zgodb ter bojujočih se idej in/ali ideologij, je ostro, izrazito izpisana igra ...

Vladimir Kocjančič, Radio Slovenija, 1992

Flisar v svoji drami prikaže boj dveh principov, dopuščajočega, ki sprejema multiplicirano resničnost in priznava vsemu, tudi "odklonom", njihovo legitimnost in pristaja na enakopravno kohabitacijo vsakršnih tvorb realnosti, tudi partikularnih – zastopa ga dr. Hoffman s svojim odnosom do pacientov – in prisegajočega, ki hoče preurejati in preoblikovati svet v skladu z Resnico, predvsem pa v imenu lepšega jutri ... In ravno v finalu, ko se Martinu povrne razsodnost, z njo pa dvom in vsa teža svobodnega odločanja, sprejemanja krivde, težave z ohranjanjem identitete brez potlačitev, se Flisarjevo delo dotakne brezna svobode in nujnosti, ki ga problematizira v svojih potopisnih in proznih delih. To jedro njegove zgodbe, ene same, ki jo piše že ves čas, je tokrat obkoljeno z duhovitimi, natančnimi replikami, napisanimi – to je bilo že večkrat poudarjeno – v maniri visoke konverzacije, v "salonski formi dialoga".

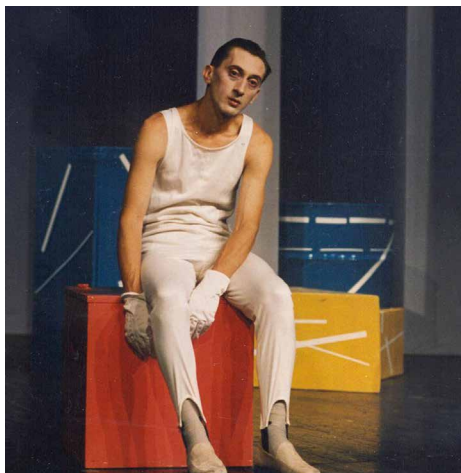
Matej Bogataj, Revija Literatura, 1993

Kaj pa Leonardo? izstopa kot jasno in dramsko strukturirana igra z bogato paletto pomenskih odtenkov in likov. Osvojila me je ob prvem branju. Moje prejšnje poznavanje knjige (in pozneje tudi filma ter gledališke igre) *Let nad kukavičjim gnezdом* ni zasenčilo mojega zanimanja za Flisarjevo delo, kakor tudi ne čudovita drama Petra Weissa *Zasledovanje in usmrčitev Jeana Paula Marata – uprizoritev igralske skupine charentonskega zavetišča po navodilih gospoda de Sada*. Kljub okvirnim podobnostim so vse tri drame po svojem pristopu docela izvirne; trije veliki umetniški dosežki.

Hallmar Sigurdsson, režiser islandske uprizoritve, Sodobnost, 2002

V drami je veliko tistega, čemur v gledališču pravimo “dober material”: izvrstno izoblikovani liki, izbrušeni in nedvoumni prizori, zanimiv in živ humor, zlasti pa to, o čemer nam drama govori danes – namreč zgodba o tragičnem nesporazumu, ki leži v koreninah zahodne civilizacije, a se ga sploh ne zavedamo, in ki nas je ločil od narave, od bistva v tolikšni meri, da smo se spremenili v pošasti, ki se ne zavedajo, da drviijo v propad. Kakor vsaka dobra drama tudi *Kaj pa Leonardo?* prinaša vrsto tem, ki so me zelo pritegnile in vzpodbudile k razmišljanju: manipulacija s človekom, zloraba institucionalne moči, pravica do odločanja o tem, kaj je zdravo in kaj ne – torej cela vrsta vprašanj, ki so splošna in jih lahko prenesemo v vsako družbo in skorajda vsak čas.

Dejan Krstović, režiser srbske uprizoritve, Sodobnost, 2002



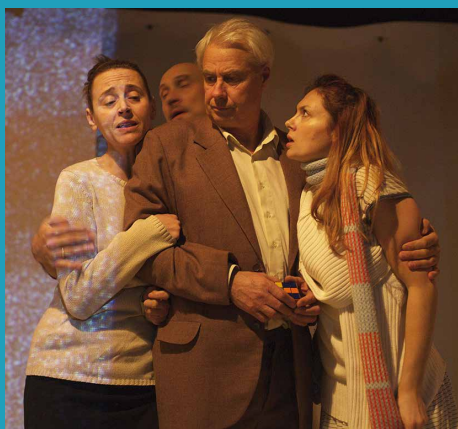
Kaj pa Leonardo?, Pozorište Zorana Radmilovića, Srbija, 2001



Kaj pa Leonardo?, Gessyoku Kageidan, Tokio, 2009



Kaj pa Leonardo?, Belorusko narodno gledališče, Vitebsk



Kaj pa Leonardo?, Belorusko narodno gledališče, Vitebsk



Kaj pa Leonardo?, Gessyoku Kagekidan, Tokio



Kaj pa Leonardo?, Gessyoku Kagekidan, Tokio



Kaj pa Leonardo?, Teater Koma, Džakarta



Kaj pa Leonardo?, Teater Koma, Džakarta

Nepozabna študija človeka, ki je izgubil stik s seboj in uprizarja pot od amnezije do človeškega robota z žalostnim, izgubljenim pogledom nekoga, ki uboga navodila, za katera ne ve, od kod prihajajo ...

Jeremy Kingston, The Times, London, 1995

Briljantna komedija, ki se dogaja v nevrološkem inštitutu ter raziskuje naravo identitete in svobode v družbi, obsedeni s požrešnostjo ...

The European Magazine, 1995

Tanka črta med normalnostjo in norostjo je v tej bistroumni komediji raztegnjena v nepremostljiv prepad ... Zabavna, vznemirljiva in izjemno dramatična izkušnja, ki raziskuje krhko naravo človeške identitete ...

Roger Foss, What's On, 1955

Po Haroldu Pinterju in Petru Brooku je Flisarjeva drama *Kaj pa Leonardo?* naj-novejše delo, ki se navdihuje pri kliničnih spisih Oliverja Sachsa ... V gledališkem kontekstu prežema avtorjeve ideje srhljiva, mračna komičnost ...

Irwing Wardle, Independent on Sunday, London, 1995

Flisarjevo klinično surrealno komedijo odlikuje neobičajna odsotnost centra. Dramatik se ne postavi na nobeno stran, ampak se približuje rastočim pritislovcem norih znanstvenikov, zdravih pacientov in predstavnikov ameriške velesile z nenavadno lahkotnostjo ...

Kate Stratton, Time Out, London, 1995

Slovenski dramatik Evald Flisar, katerega dela uprizarja graško gledališče Theater im Keller že nekaj let, v drami *Kaj pa Leonardo?* postavlja pod vprašaj meje med normalnostjo in norostjo ter individualnostjo in regimentacijo. Wilhelm Hengstler je s shakespearijanskimi citati in s pesmimi iz "American Songbook" obogaten tekst režiral zelo zadržano. S svojo igralsko ekipo se je osredotočil na psihološke subtilnosti. Zelo uspešen večer.

Christoph Hartner, Kronen Zeitung, 2012

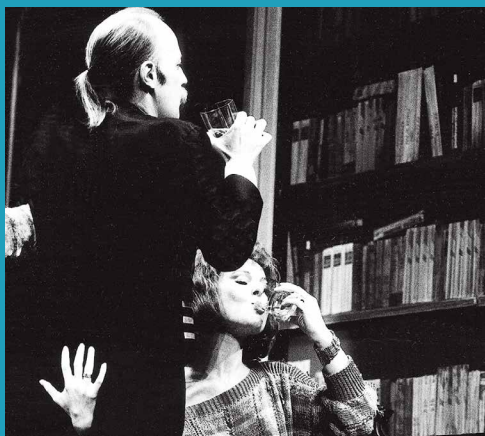
Stric iz Amerike

Avtor je tokrat segel v neposredno sedanost in jo z brezkompromisnostjo družbenega analitika ter pronicljivostjo poznavalca človekove notranjosti kritično in drastično razčlenil ob prikazu družine kot temeljne družbene celice. Jasna in pregledna zgodba, polna dramske napetosti, spretno prepletanje dramskih in komedijskih prvin, duhovit, mestoma aforističen in sarkastičen dialog, so temeljne prvine, na katerih zanesljivo sloni več kot aktualna smešno-žalostna groteska, ki govori o samouničevalnih sanjačih in poražencih vseh vrst. Trdno zgrajeno besedilo in zanesljiva uprizoritvena zamisel sta ponudila tudi igralcem vrsto ustvarjalnih priložnosti ...

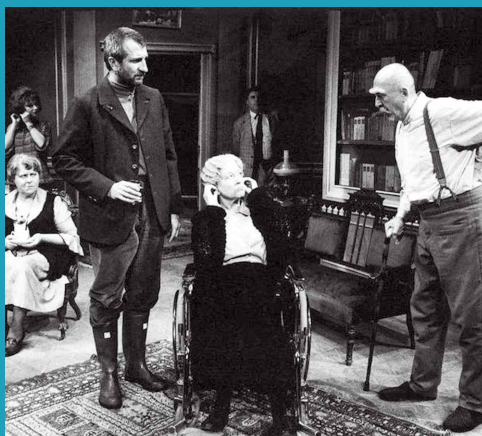
Slavko Pezdir, Delo, 1994

Gledališka dela Evalda Flisarja odlikuje – podobno kot dramatiko G. B. Shawa – posrečena lastnost, da se enako dobro berejo v knjigi kot gledajo na odru. Za dramaturginjo Aljo Predan in režiserja Dušana Mlakarja je bila naloga, gledališko oživiti bogato besedje predloge, ne da bi okrnila plastičnost likov, iskrivost replik ali rezko sporočilo avtorjevega besedila, zelo zahtevna. Rešila sta jo častno ... Igralci, vsi po vrsti dobri, so z veliko mero grenke smešnosti izvrstno oblikovali nerazveseljivo zbirko vase zaverovanih, nezadovoljenih posameznikov, ki naj bi bili družina, pa jih ne povezuje nikakršno toplejše čustvo in so v zasledovanju osebnih koristi brezobzirni do stisk drugih, huje, celo sovražni in zli ...

Rapa Šuklje, Dnevnik, 1994



Stric iz Amerike, Mestno gledališče ljubljansko, 2004



Stric iz Amerike, Mestno gledališče ljubljansko, 2004



Stric iz Amerike, Theater im Keller, Graz



Stric iz Amerike, Theater im Keller, Graz

Večna tragikomičnost družinskega je tisto, kar se je odločil upodobiti Evald Flisar v svoji najnovejši gledališki igri *Stric iz Amerike* ... Gonilo vsega dogajanja so večne teme sebičnosti, nevoščljivosti, zamerljivosti, toda tudi hrepenenja, želje po uspehu, ljubezni in obenem razočaranj zaradi njihovih neizpolnitev ... Jasno profilirani liki, vrteči se okrog središčnega in udarne komične poante proizvajajočega lika Očeta, so vtakani v igrive, lahkotne, duhovite dialoge. Dogajanje se dognano stopnjuje in razvija ...

Lojze Smasek, Večer, 1994

Flisarjeva dvodejanka *Stric iz Amerike* skoraj dosledno sledi tako začrtani anglosaški pisavi "družinskega" dramskega žanra, kar je nedvomno posledica londonskega poglavja avtorjeve biografije. Obenem je bohotno posejana s humornimi cvetkami, ki si jih protagonisti pod masko cinizma mečejo drug drugemu v obraz, v čemer bi prav tako lahko zaznali vplive gledališkega prostora med newyorškim in londonskim poldnevnikom. Pa vendarle je Flisarjev humor zaznamovan s poudarjeno osebno noto. Smeh, ki v prvem dejanju opravlja funkcijo gledalčeve zabave, v drugem dejanju vidno izginja, dokler se v skladu s temeljno sporočilnostjo besedila o brezizhodnosti egoističnega "way of life" – spretno in prefinjeno vpeto v črvsto dramsko strukturo – ne sprevrže v tisko, obup, celo tragiko ...

Ignacija Fridl, Slovenec, 1994



Stric iz Amerike, Theater im Keller, Graz



Stric iz Amerike, Theater im Keller, Graz

Vse omenjene in druge “arhetipske slovenske” osebnostne značilnosti pridejo v igri do besede in dejanja v izredno spretno, duhovito in gladko iz scene v sceno pretakajočem se dialogu. Nobenega dvoma ni, da je Evald Flisar eden naših najbolj inteligentno pišočih dramatikov in žanr konverzacijske igre suvereno obvlada. Pri svoji najnovejši igri še posebej izrazito uporablja dramaturgijo, ki svoje sprožilne momente dogajanja oziroma zapletov ali intrig rojeva z dialogom tako rekoč sproti in jih tudi “spotoma” rešuje (ali zanemari), ne pa kopiči za končni obračun. Igra bi bila lahko še daljša ali pa krajša – bila bi enako močna. Prava tragikomedija!

Veno Taufer, Delo, 1994

Stric iz Amerike je predvsem galerija natančno izrisanih verističnih likov, zapletenih v zagatne družinske odnose, torej kot pisana na kožo igri, igralcem, ki želijo preizkusiti meje svoje nadarjenosti, na kar se je osredotočila tudi uprizoritev Dušana Mlakarja. Na odru z veristično opremljenim stanovanjem oziroma razkošnim dvorcem, ki je prikazal vso slovensko malomeščanstvo in njemu ustrezne kultne predmete, od neumnih slik do obveznega rogovja na steni, so gledalci videli celo paleto prepričljivih vlog ...

Matej Bogataj, Republika, 1994

Enajsti planet

Dramska besedila Evalda Flisarja predstavljajo znotraj sodobne slovenske dramatike svojevrstno enoto, saj izstopajo po v vsaki podrobnosti prepoznavnem avtorjevem "svetovnem nazoru". V jedru vseh njegovih tragikomedij je namreč prikazovanje človeških usod, večinoma ljudi iz našega vsakdana, ki jih ne glede na socialni status družijo tragikomično občutenje sveta. Flisar tragikomičnost definira kot "občutek, ki ga ustvarja zavest o tem, da so smo vsi na poti, čeprav nikamor ne moremo". V *Enajstem planetu* se je lotil sveta treh klošarjev s svetopisemskimi imeni Peter, Pavel in Magdalena, ki so pobegnili iz norišnice. Tja so jih zaprli "bonkerji", kakor skozi vso igro dosledno imenujejo malomeščane ... Najmočnejši trenutki predstave so svojevrstno lirični prizori tolažbe med Magdaleno in Pavlom, ki pokažejo vso izgubljenost, nesrečnost, osamljenost ter hkrati brezupno hrepenenje in zaupanje v "jutri bo lepše" sodobnega človeka ...

Vesna Jurca Tadel, Dnevnik, 2000

In *Enajsti planet* je zaživel ... Evald Flisar je z novo tragikomedijo lucidno orisal naš danes in tu. Navidez odštekani mobilcelomani namreč s svojim klošarskim kodeksom nevarno konkurirajo vsem mogočim strankarskim in društvenim kodeksom pri nas, hkrati pa v svojem utopičnem begu pred resničnostjo ostajajo človeški ... Tragikomedija s soljo!

Majda Knap Šembera, TV Slovenija, 2000



Enajsti planet, Slovensko komorno gledališče, Ljubljana, 1991



Enajsti planet, Theater im Keller, Graz, 2008

Novo gledališko delo Evalda Flisarja, tragikomedijo v dveh dejanjih *Enajsti planet*, interpretiram kot gledališko metaforo, katere poglobljena tema je človekov položaj v sodobni civilizaciji. To je čista gledališka igra, ki se poigrava z različnimi modeli bivanja znotraj ene in iste, v temelju nespremenljive človekove usode. ... Protagoniste spoznamo kot klošarje, ki so si ta položaj na robu sodobne urbane družbe izbrali zavestno. Kot klošarji zanikajo urejeno družbo, njene vrednote in statusne simbole, družbo "bonkerjev", ki po njihovih besedah sestavljajo ogromno večino prebivalcev tega planeta ... Duhovita, igriva odrska miniaturna o večni, neuresničljivi človekovi želji, da bi presegel zatečeni model družbenega bivanja in ušel svoji zemeljski usodi, tragikomična igra, ki gledalca vnovič, na nov, izviren način in s prepoznavno avtorsko pisavo sooči z realnostjo, skrito za metaforiko zidov, ki so v človeku in nepremagljivi preraščajo v veliko Institucijo ...

Jernej Novak, Sodobnost, 2000

Enajsti planet je pravzaprav hrepenenje po svobodi, po skladnosti lastnega življenja z življenjem drugih, po spoštljivih medsebojnih odnosih. Flisar poudarja našo vpetost v norme, ki dušijo, in hkrati željo po zavrnitvi ustaljenega reda in nemoč, da bi to uresničili. Z oznako tragikomedija opredeli svoj odnos do kompleksnosti našega bivanja. Gre za osvetlitev problematike na način, kakršnega poznamo recimo iz De Filippovih del, v katerih se ob dogajanju odvijajo globoki notranji pretresi, tako da smeh na ustih gledalca otrpne v grenko priznanje nemoči ...

Bogomila Kravos, Primorske novice, 2000

Enajsti planet je spomenik klošarstvu. Seveda je tragedija, ki trdi, da klošarske nirvane ni, da se lahko velika načelna odpoved svetu ("Podpisali smo, da obračamo hrbet hipokriziji in posvečamo svoja življenja nedolžni svobodi brez zahtev in pričakovanj") kadarkoli sesuje zaradi majhne nenačelne skomine. Tragedija je tudi, ker ugotavlja, da temelji klošarska zaveza na istih temeljih kot tista zaveza, ki so se ji odpovedali (ali se je odpovedala njim, oni pa so potem iz odpovedi naredili manifest): na zapisanih zakonih, na obljubah in na kršitvah obojih. A prav zaradi manifestnega razkritja iluzije in deiziluzije hkrati je tematizacija klošarske zaveze v *Enajstem planetu* verjetno najbolj prepričljiva ubeseditev te teme, kar smo jih prebrali oziroma slišali ... Flisar je, ob vsej vsebinski domiselnosti, predvsem mojster dialogov ...

Petra Vidali, Večer, 2005



Enajsti planet, Wanhua Theatre, Taipei, Tajvan, 2012

Nora Nora

Nora Nora je drama o večnem boju med spoloma, vendar drama, ki se izogiba pretenziji, da lahko načanja to temo, kot da ni bila še nikoli obdelana. Živimo v časih, ko je literarna zgodovina del naše vsakdanjosti: junaki mitov, romanov, dram so vraščeni v našo zavest in nas usmerjajo na podoben način, kot to v nezavednem počno arhetipi, ki določajo naše korake, odzive in medsebojne odnose. Skoraj vse ljubezenske zgodbe so različice mita o Tristanu in Izoldi; skoraj vsi romani o moških junaštvi in duhovnih pustolovščinah so različice mita o Parsifalu in njegovem iskanju zlatega keliha.

Na podoben način je tudi *Nora* navzoča v vsakem sodobnem tekstu o odnosu med moškim in žensko, saj je bila prva ženska v evropski literarni zgodovini, ki se je uprla zahtevi družbe, da igra vlogo "šibkejšega spola" in moškeve igračke – prva torej, ki je v odnosu z domnevno "močnejšim spolom" zase terjala enakovreden položaj. Zvok vrat, s katerimi je zaloputnila, ko je odšla, še zmeraj odmeva in lebdi v ozadju vsakega odnosa med moškim in žensko kot opomin, da odnos ni le zaljubljenost ampak tudi bojišče, na katerem izgubljam ali zmagujemo glede na to, do kolikšne mere smo sposobni (ali hočemo) izpolniti partnerjeva pričakovanja. Zato je vsaka sodobna ženska (in vsaka literarna junakinja) v odnosu do partnerja tudi *Nora*, vsak moški (in vsak moški lik) pa je v odnosu z njo (in do nje) tudi *Helmer*. Njun problem (kako resno jemljeta drug drugega, koliko svobode si puščata, kako se eden prilagodi, ko drugi ne izpolni pričakovanj) je postal eden od stalnic v odnosu moški–ženska.

V osnovi se sodobna partnerja znajdeti v vlogi Nore in Helmerja tudi, če se tega ne zavedata. Ker pa smo danes skoraj vsi (izobraženci) psihoanalitično dokaj razgledani in precej informirani o dogajanju in zapletih v naši psihi, se pogosto vsaj megleno zavedamo, da igramo vloge, ki so nam jih kot neizogibne vzorce vcepili naši predhodniki. Zato ni prav nič nenavadno, da dva para, ki vesta ali vsaj slutita, da v različnih in zaporednih permutacijah obnavljata boj za zaupanje in/ali prevlado v partnerskem odnosu, tudi sama sebi (igrivo) pravita Helmer in Nora. To dokazuje, da se zavedata, kaj počenjata, za kaj se borita in čemu se želita izogniti. Hkrati se zavedata omejenosti manevrskega prostora, saj imata pri svojem boju (ali usklajevanju, iskanju harmonije) na razpolago samo določeno število že neštetokrat preizkušenih vzorcev. Nimamo torej opravka z naivnimi igralci ljubezenskih iger, ampak z izkušenimi šahisti, ki se zavedajo možnih posledic svojih potez, zato teh potez ne vlečejo krčevito, ampak skoraj z nekakšno obredno igrivostjo, zavedajoči se, da je partnerski odnos tudi igra – in če je, naj bo, kolikor je mogoče, zabavna igra (zabavna tudi, kadar boli).

Najpomembnejša posebnost drame pa je vendarle dejstvo, da imamo dva para, ki živita vzporedni življenji v istem stanovanju, ne da bi vedela drug za drugega (čeprav se zavedata možne paralelnosti svetov – mislim seveda notranjih, ne zunanjih svetov). Zamisel izvira iz teme, ki sem jo bežno nakazal že v drami o Tristanu in Izoldi (Igra o ljubezni in smrti), kjer Tristan v nekem trenutku pravi, da so “v vsakem zakonu štirje: mož in žena, ter imaginarna moški in ženska, s katerima bi mož in žena rada živela”. V *Nori Nori* sta vzporedna para tista, ki drug drugemu predstavljata “imaginarna” partnerja, s katerima bi rada živela – dokler se jima želja ne izpolni in se resničnost začne ponavljati; potem postaneta “imaginarna” partnerja dotlej resnična partnerja, in tako naprej skozi zamenjave, dokler se možnosti ne izčrpa in ostane žirafa brez vratu.

Vzporednost partnerskih svetov nakazuje še druge stvari: dejstvo, da se z vsakim odnosom spuščamo v resno nevarnost za duševno zdravje in trdnost samopodobe; sorodnost vzorcev, ki določajo odnos moški–ženska in se prej ali slej začnejo predvidljivo ponavljati; iluzornost vere, da je odnos med moškim in žensko lahko kaj enkratnega, nezamenljivega; absurdnost prepričanja, da si je z (nasilno ali zvito) podreditvijo partnerja mogoče zagotoviti harmonijo, ki je več kot samo začasno premirje utrujenih bojevnikov; neuničljivost slepe vere, da vemo, kaj iščemo v partnerskem odnosu in da znamo to tudi ceniti, predvsem pa trmasto nepriznavanje dejstva, da pelje pot do harmonije v odnosu skozi vdajo in prilagoditev, ne pa skozi zmago oziroma preoblikovanje partnerja v voljno lutko. Če si predstavljamo, da so po nekem čudežu izginile vse stene v vseh blokih v vseh mestih, dobimo približek situacije, ki jo *Nora Nora* prikazuje na odru; prepletenost vzporednih življenj pa je hkrati priložnost za testiranje gledališkega prostora in njegovih možnosti.

Vznemirljiva in izrazito večplastna *Nora Nora*, za katero je Evald Flisar letos prejel Grumovo nagrado za najboljše dramsko besedilo, nikakor ni parafraza znamenite mojstrovine Henrika Ibsena. Četudi nanjo trčimo že v naslovu, v imenih obeh zrcalno preslikanih parov, pa tudi v iskrivih besednih igrach, ki v tkivu Flisarjeve drame vsekakor predstavljajo eno njenih presežnih odlik, služi Ibsenova Nora dramatiku zgolj kot izhodišče za znova in znova prevetritev stanja stvari na področju zmeraj bolj uničujoče vojne med spoloma. Ne smemo prezreti, da avtor ime ženske junakinje v naslovu ne le citira, temveč že tudi igrivo podvaja, ali pa na primer spregledati, da si njegove osebe imeni Nore in Helmerja izberejo "same". Samozavestno, poznavalsko, (samo)ironično. Ne sme nam uiti, da je v tej neizprosni igri besed in ljudi, slovarjev in spolov, referenc in izpovedi ves čas na delu prepletanje različnih zasebnih in literarnih svetov, ki že definira kontekst zbliževanj in razhajanj vseh njenih štirih oseb ... Flisarjevi vztrajni dvobojevalci ... v raznih partnerskih kombinacijah razkrivajo svoje številne obraze, hkrati pa s svojimi nastopi vseskozi že tudi komentirajo sebe in svoja dejanja, bodisi s pomočjo spretno naciljanih replik besedila bodisi z drobnimi kretnjami, gibi, pogledi oziroma s celotno obrazno in telesno govorico. Iz kalejdoskopa različnih obrazov, ki odsevajo iz spremenljive kombinatorike partnerskih razmerij, izstopi predvsem Vesna Pernarčič Žunič v vlogi Nore 1. Njen šarm je preprosto neubranljiv: v njenem nastopu se Ibsenova Nora, Albeejeva Martha in Marberjeva Alice zlijejo v eno: v energično in eksplozivno, privlačno in cinično, vendar tudi izčrpano in načeto Flisarjevo *Noro 1*, v kateri se čustveno jedro celotnega besedila izostri in razvname do neslutnih dimenzij ...

Petra Pogorevc, Sodobnost, 2004



Nora Nora, Prešernovo gledališče Kranj, 2004



Nora Nora, Prešernovo gledališče Kranj, 2004



Nora Nora, Theater im Keller, Graz



Nora Nora, Theater im Keller, Graz

Tragikomedija *Nora Nora* Evalda Flisarja, letos nagrajena z Grumovo nagrado za najboljše dramsko besedilo, je – vključno z naslovom – igra zrcaljenja. Dobesedno: “v meščansko opremljeni sobi /.../ dva para živita vzporedno, ne da bi vedela drug za drugega”. Pri obeh je od začetka jasno, da je ona Nora in on Helmer, kar pomeni, da se zavedajo, da samo še enkrat preigravajo igro, ki brez upa zmage ali pomiritve poteka od emancipatoričnega odhoda Ibsenove Nore naprej. Vse to pa razkriva Flisarja kot ozaveščenega in prefriganega dramatika. Njegovi dialogi so nabrušeni, besede letijo kot sekire in bumerangi; para, v katerih se vmes enkrat in potem še enkrat nazaj zamenjata partnerja, izrabljata besede predvsem kot sredstvo lahkotnega obračunavanja, v stilu – samo igra je, zato boli. Značilen je odboj replik – partnerji v naslednjem odnosu prevzemajo napake prejšnjega partnerja in ta schnitzlerjanski vrtljak se vrti v prazno, pri tem pa učinkuje humorno in rahlo grenko; na mesta morebitnega preboja in avtentičnosti se lepijo raznovrstne odvisnosti, delni in kompulzivni instantni vedenjski vzorci. Dilemo o tem, zakaj ljubimo zmeraj tisto, česar nimamo, in zakaj se (ljubezenska) sreča vedno sprevrže v dolgčas in/ali torturo, prevlado, Flisar zastavlja dovolj radikalno, konverzacijsko zelo okretno, zaostreno in zgoščeno ...

Matej Bogataj, Delo, 2004

Avstrijska uprizoritev Flisarjeve intelektualistično nabrite, s (samo)ironijo in cinizmom nabite ter jezikovno izbrušene konverzijske igre na univerzalno temo nenehoma spremenljivih, prevrtljivih, dramatičnih in usodnih razpotij med moškim in žensko v urbanem okolju globalnega kapitalizma in potrošništva, je razmeroma zvesto in s pravo mero ustvarjalne prostosti sledila zelo natančnemu in ustreznemu prevodu Alfreda Haidacherja (iz angleškega prevoda) v nemški jezik ... Osrednjo oz. nosilno vlogo je ob živahni odzivnosti avditorija dobro opravil igralski kvartet v vlogah vzporedno živečih obeh parov Nore in Torvalda ter skupinskega režiserja odrskega dogajanja ... Ute Walluschek-Wallfeld, Alfred Haidacher, Ewa Weutz in Bernd Sračnik so učinkovito odigrali paradoksalno vzporednost životarjenja različnih oseb v istem okolju in popolno nesposobnost čutenja ali celo razumevanja drugega, s tem pa odstrli šokanten pogled tudi na presenetljivo lahko zamenljivost družbenih, družabnih in zakonskih vlog ... Z gledališkimi ponarajenostmi nekaterih prizorov (streli brez poka, ki izzovejo, glede na ustvarjeni kontekst, pretirane reakcije "zadetih") so naposled (samo)ironično spregovorili tudi o zamenljivosti, poljubnosti in omejenosti odrskih kreacij ...

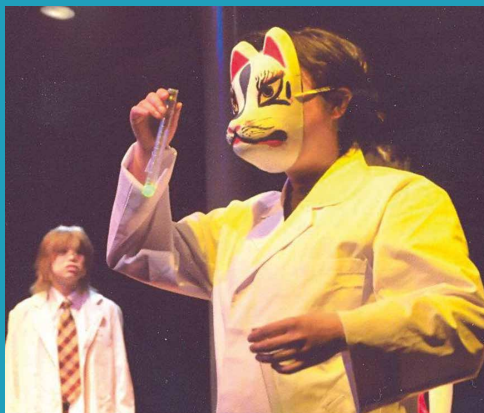
Slavko Pezdir, Delo, 2005

Theater im Keller je uprizoril najnovejšo dramo Evalda Flisarja, *Nora Nora*, in dosegel osupljivo zmago na vseh frontah, tako tekstovnih kot uprizoritvenih. Ta ironična, inteligentna in izjemno aktualna variacija na Ibsenovo *Noro* bo zanesljivo postala uspešnica ...

HSG, Kleine Zeitung, 2005



Nora Nora, Gessyoku Kagekidan, Tokio, 2010



Nora Nora, Gessyoku Kagekidan, Tokio, 2010

Antigona zdaj

Tik pred koncem Flisarjeva igr o današnji Antigoni postane neulovljiva, izmuzljiva v svoji večplastnosti, v prepletenosti videza in resnice, pri čemer imamo tako ali tako opraviti z literarno resničnostjo in ne z novinarskim poročilom o dogajanju v nekem primorskem mestecu. Svet Flisarjeve igre je svet videzov in (odrskih) utvar; v tem svetu si ljudje, kot pravi Župan, ne "zaslužijo boljšega od tega, kar imajo". Svet nesrečne Klare, morda edino mogoče Antigone leta 2011, je "greznica" in ne "čisto morje", naš čas je čas, ki "toliko obljublja in tako malo da", razpreda Župan, ko je vsega konec. Konec ekonomije in etike.

Evald Flisar v svoji *Antigoni* predstavlja zelo temno in pesimistično podobo našega časa in sveta. Morda nam slika, tako kot Cankar, temo, da bi si naše oči še toliko bolj zaželele luči. Zato bo nemara kdo od nepoučenih menil, da je Evald Flisar napisal nekakšno moraliteto, čeprav jo je oblekel tako rekoč v popularno tranzicijsko obliko gospodarskega kriminala in plačanih morilcev, a nesporno dejstvo je, da nam Flisar z *Antigono zdaj* sporoča, da je naš svet že zdavnaj zavrgel še poslednjega od "nenapisanih zakonov", tistega, ki govori o tem, da je človekovo srce edini sodnik, ki izreka pravične in "pravnomočne" sodbe. V tej svoji drži je Flisarjeva *Antigona* vendarle na prav poseben način vrnitev na začetek: kot da se je zgodovinski, to je linearni čas, nekoliko zasukal nazaj, da se je gobec kače dotaknil svojega repa in smo priče nenavadnemu pojavu, ki se mu reče cikličnost, ciklični čas, ki je čas mita.

Ivo Svetina, odlomek iz spremne študije v knjižni izdaji drame, 2012



Antigona zdaj, Theater im Keller, Graz, 2011



Antigona zdaj, Academy of Fine Arts, Kolkata, 2012



Antigoneo, Teater Koma, Jakarta Arts House, 2011

Slovenski avtor je prestavil antični problem v obmorsko mesto na jadranski obali in ga osredotočil na gradnjo turističnega hotela. Igralski ansambel v režiji Alfreda Haidacherja je bil izjemno prepričljiv. Flisarjeva Antigona se imenuje Klara. Obvarovati želi grob ponesrečenega brata Andreja. Obvarovati ga želi pred svojim stricem, županom, ki želi prenesti vsa trupla s pokopališča v krematorij, da bi na pokopališču kot del hotelskega kompleksa lahko zgradil igrišče za golf. Klara kljubuje tudi najspretnjšim zamislim župana. Zaradi svoje trme postane medijska in turistična znamenitost. Ob strani ji stoji gospod Guido, njen nekdanji profesor, ojdipovska figura. Avtorju uspe nekaj najtežjega: antično predhodnico, Sofoklejevo *Atigono*, obravnava spoštljivo, vendar brez podrejenosti. Prenos antičnega konflikta v sedanost deluje odlično predvsem zato, ker Flisar uspe z dvema mafijskima morilcema spremeniti nič več aktualni antični konflikt v sodobno tragikomedijo. Alfred Haidacher je s svojim ansamblom dobro uresničil besedno predlogo, tako da prideta do veljave tako duhovitost kot globina in resnost drame. Najuspešnejša v svoji karakterizaciji sta plačana morilca Ute Walluschek-Wallfeld in Bernd Sracnik. Naravnost izjemna pa je avstrijska igralka japonskega porekla Mayuna Hasebe v vodilni vlogi Klare (Antigone).

Martin G. Wanko, Kleine Zeitung, 2011



Vzemi me v roke, Theater im Keller, Graz, 2012



Vzemi me v roke, Slovensko komorno gledališče, 2012



Vzemi me v roke

Ljubezenska zgodba *Vzemi me v roke* je v graškem gledališču Theater im Keller zanetila čustveni požar. Drama Evalda Flisarja o starem antikvarju in o njegovi ljubezni do zahodne literature (pa tudi do bistveno mlajše ženske) je bila pred nekaj meseci premierno uprizorjena v arabskem prevodu v Kairu. Drama, čudovito napisana, je zdaj začela svojo pot po nemškem govornem področju v gledališču Theater im Keller. Alfred Haidacher, ki je slovenski tekst (prek angleščine) prevedel v nemščino in ga zrežiral v okviru projekta „Kompletni Flisar“, je dal tudi tragičnim trenutkom lahkoten, nesentimentalen predznak. Iskreno in ganljivo. Nobene zateženosti ni v prizorih, ki se odvijajo v kletnem antikvariatu. Posrečena izbira je Mayuna Hasebe, ki kot željna znanja in v svojega mentorja Iztoka zaljubljena Maja prinese nepotvorjeno sveže življenje v kletni antikvariat. Idealna partnerka za v krizi živečega, novim vplivom odprtega Tina G. Schuberta. Žareča igralka ne vžge samo srca ostarelega moškega. Na premieri v navzočnosti avtorja je imela pred nogami tudi celotno navdušeno občinstvo.

EWS, Kleine Zeitung, 2012

NDAY Post

FORTY PAGES VOL 29 NO. 160

www.thejakartapost.com

Teater Koma's *Antigoneo*



Maybe we are here not to understand each other, but to play our own role until the end and later say good bye.

The line became a concluding remark in a play by Teater Koma at the packed Jakarta Arts House on Friday evening. Titled *Antigoneo*, it was the troupe's 124th production, and the directorial debut of Rangga Riantiarno, the son of Teater Koma's founder Nobertus "Nano" Riantiarno.

Written by Slovenian Ewald Flisar, the play revolves around a land dispute in a small city facing financial turmoil

that the tomb is sacred. The situation presents the Mayor with a great dilemma.

Tuti Hartati plays Klara's character well. Her innocent and clear voice, as well as her naïve lines, can portray a girl who is very determined and persistent, but also has a fragile side.

Another important figure in the play is the Mayor, played by Nano himself. The 62-year-old actor was still capable of putting forth a strong performance with a powerful voice.

Credit must be given to the witty and philosophical lines throughout the play, as well as the performances of supporting characters, such as Guru Guido, played by Budi Ros, and the security guard, played by Salim Bungsu.



流浪漢狂想曲《第11號星球》18日在台演出

2012-10-13 01:53 中國時報 【林欣體 / 台北報導】



▲歐洲知名作家伊沃德·費里沙首次訪台。(陳君璋攝)

三個流浪漢在城市裡晃蕩。一個是慣竊，一個憂鬱敏感，一個患有妄想症曾強迫餵食嬰兒致死，他們形成緊密的三人幫，從精神病院逃走，幻想回到他們想像中的第十一號星球。這是斯洛維尼亞知名劇作家伊沃德·費里沙 (Evdal Flisar) 的荒謬劇作《第十一號星球》，十八日起由萬華劇團在台首演，費里沙來台觀劇，並邀請劇組明年三月至斯洛維尼亞戲劇藝術節演出。

「我們每個人都是流浪漢，雖然我們需要生活在社會體制，但這些制度都有瑕疵，所以我們都在尋找歸屬感，跟流浪漢一樣。」六十七歲的費里沙蓄著大鬍子，說話和緩沉靜，他是小說家、詩人和劇作家，小說《巫師的學徒》被評為斯洛維尼亞當代文學代表，目前有十多齣劇本在世界各地演出，作品多描述現代社會荒謬現象，尤其巡演過十七個國家的《明日》，被譽為「最聰明的荒謬喜劇」。

স্বাধীনতা
৬৮২৯৮
CK
ation.
p Etc
19148274861



A Ganakrishti, Kolkata Production

একটি বাংলা নাটক

এখন Antigone

adapted from EVALD FLISAR's
ANTIGONE NOW

আবহ
রাজা মুখার্জী
আলো
অশোক প্রামানিক
পোষাক
দেবশিস
মঞ্চ
তাপস মিল
রূপসজ্জা
পশ্চানন মান্না
অনুবাদ ও পরিচালনা
অমিতাভ দত্ত
উপদেষ্টা
এভাভ ফ্লিসার

Supported P





Igra o ljubezni in smrti, Gessyoku Kagekidan, Tokio, 2012



Šakuntala, Ganakrishti Theatre Company, Kolkata, 2012



Antigoneo, Teater Koma, Džakarta, 2011



Vzemi me v roke, Theater im Keller, Graz, 2012

Izdajatelj: Slovensko komorno gledališče. Pripravila in uredila Saša Brajnik. Oblikoval Janez Turk. Izdajo so omogočili Texture Press, Norman, Oklahoma, ZDA; European Literary Agency, Bristol, Velika Britanija; Theater im Keller, Graz, Avstrija; Wanhua Theatre, Taipei, Tajvan. Natisnila tiskarna Grafis Trade, d. o. o., 2013.